

Esta comunicação intitula-se ‘King Priam’ de Michael Tippett: *Reescritas cénicas da Guerra de Tróia nos séculos XX e XXI* e tem uma dupla finalidade. A primeira pretende exemplificar o modo de representação do tempo relativamente à concepção do espaço e caracterização de artistas, nas reescritas cénicas de 1962, 1985 e 2014.

A segunda segue por duas vias. Uma, com carácter geral, identifica algumas opções de concepção artística decisivas para o estatuto de arquivo pretexto alcançado pela 1ª reescrita e, por este motivo, comentar-se-á mais detalhadamente. A outra via, orienta-se pela recomendação de Féral, focalizando-se na cena do resgate do corpo de Heitor, e passo a citar a autora: “Il ne s’agit nullement d’effectuer ce travail pour l’ensemble d’une pièce [...] mais pour des moments choisis que le regard de l’analyste privilégie car ils lui semblent porteurs des moments forts d’un spectacle. L’analyse est donc marquée en son point de départ par une certaine part de subjectivité [...] qu’il nous paraît à tout indispensable de préserver» (Féral, «Pour une Génétique de la Représentation: Prise 2, p.6) De facto, aquela opção é subjectiva, mas, a nosso ver, justifica-se por constituir um investimento ontológico privilegiado para a observação da sensibilidade espiritual de cada época que a representa.

Isto posto, na primeira parte apresenta-se sumariamente o compositor e faz-se uma sinopse do *libretto*, salientando-se aspectos do texto clássico fundador desta ópera, a saber, a *Iliada*, que foram decisivos para esta ópera.

Na segunda parte, analisam-se as reescritas cénicas de 1962 e a de 1985, e refere-se brevemente a de 2014.

Prosseguindo com a 1ª parte, Tippett -que foi contemporâneo de Britten- é um consagrado compositor britânico nascido em 1905 e falecido em 1998, distinguindo-se, na sua dimensão de pensador, pelo pacifismo e por ser autor de todos os seus *libretti*. Sam Wanamaker (1986), que primeiramente transpôs *King Priam* para a cena, observou que esta ópera foi intencionalmente concebida para ser teatral.

*King Priam* acentua a futilidade da guerra e o dominó de morte desencadeado por aquela. Assim, mostra em palco simplesmente a morte de Príamo, prevista na *Iliada*. Deste poema, Tippett extrai a família formada por Príamo, Hécuba, os seus filhos Heitor e Páris e as suas respectivas mulheres, Andrómaca e Helena e mediante diálogos e solilóquios deixa as personagens contar a história, introduzindo na acção o sonho de Hécuba, contado por Higino, de acordo com o qual Páris causará a queda de Tróia.

O foco incide sobre a necessidade de agir e sobre as consequências que a acção tem sobre todos. Ao expor as relações em família, amplia, portanto o gesto de compaixão e memória que representam na *Ilíada* o lamento e a cerimónia de Heitor morto. A ópera termina com o assassinio de Príamo, após uma vida de exame de consciência – como lugar de projecção da dimensão atemporal que compreende a pluralidade existencial-. Príamo aceita o seu destino e o dos outros, evidenciando um entendimento que é comum com o de Helena, a única personagem que admite no seu fim.

As personagens procuram reinventar o seu destino, mas algo que pode mais imiscuir-se nas suas opções individuais, por um lado abalando a sua autonomia, e, por outro lado, descortinando a responsabilidade que decorre da acção humana.

Texto e música constituem blocos sólidos, posicionados lado a lado, sem lógica ou linearidade, que não afecta a compreensão da narrativa.

As encenações de *King Priam*, em geral reflectem a compreensão da cenografia como comunicação e abertura para um lugar atemporal de existências plurais. O cenário, e a cena, do resgate, em particular, recortam uma dimensão atemporal onde convivem alusões ao passado, ao presente e ao futuro, e por isso sugerem outras possibilidades de existência, -na sua dimensão imaginativa ou numa situação temporária-, interpelando a audiência, uma vez que ao evocar diversos modos de existir, admite universos diferentemente reais, que ditam aquilo que somos.

Por exemplo Aquiles e Príamo não só se imaginam actores de uma situação que preveem vir acontecer, mas também, ao reavaliarem as suas acções, encenam uma poética da alteridade.

1962

Ao introduzir o comentário da *première* de *King Priam*, fazemos nossas as palavras de Goldhill (2007), referindo que uma das questões mais importantes relativamente à encenação da tragédia grega hoje é precisamente o espaço. De facto *King Priam* não é uma transposição de uma tragédia grega, mas radica-se numa concepção temporal, que entende o tempo como sendo circular, de tal modo que mesmo a ideia musical de ciclo tem um tema distinto. O espaço é, portanto decisivo para que este aspecto seja adequadamente transposto, pois tal como Goldhill comenta a propósito do teatro grego, também o sentido desta ópera se perde

se a sua lógica de organização espacial for ignorada. Nesta encenação de Sam Wanamaker, o elemento cénico que mais sobressai é o palco circular que gira em torno de eixos diferentes, possibilitando a separação de uma rampa em dois planos distintos, e disponibilizando simultaneamente uma plataforma elevada que desce até meio. Inclui ainda uma entrada pelas traseiras do palco e outra por baixo desta, facilitando a transição tranquila, e harmoniosa com a música entre espaços. Os dois artefactos giratórios possibilitam também a passagem de dois planos a um só.

Escrevem-se assim, em termos cénicos, a economia, a angularidade e a fragmentação que distinguem *King Priam*, assim como também se respeita a sobriedade, e a sua dimensão de comunhão com o natural, mas também a sua expressão de brutalidade e de crueldade. O palco é ainda ponte e porta entre a Grécia antiga e o presente da representação, uma vez que a sua estrutura circular e móvel alude ao movimento cíclico da vida orgânica, transportando este ritmo para o tempo da representação por a sua estrutura se inclinar em direcção à audiência. Sugere-se, assim, a apostrofe, convidando a audiência a participar deste ritual. Como os artistas são fisicamente obrigados a respeitar a marcação de palco, pois perigam a sua segurança se o não fizerem, obtém-se o distanciamento pretendido por Tippet, à semelhança dos constrangimentos da máscara trágica igualmente imporiam aos actores. Sobressai ainda a amplitude da zona de circulação, quer no eixo vertical, quer no eixo horizontal, fazendo as personagens aparecer em algo claramente maior do que elas, enfatizando-se assim a sua impotência e a inutilidade dos símbolos de poder que exibem.

Adicionalmente, diversas linhas dividem o chão daquela estrutura circular em secções geométricas angulares que acompanham a estrutura da ópera, construída em mosaico. O diálogo temporal continua nas cores utilizadas: ocres luminosos harmonizam-se com os metais da orquestra, ampliando a envolvimento circular e sintónica com os ciclos da natureza, que se projecta do céu azul pristino, cor que também identifica o traje de Príamo. Esta ressonância semântica continua no branco imaculado da túnica envergada por Páris criança, -símbolo de vítima sacrificial-. O negro e o castanho estão ainda entre a escala cromática, por vezes invadida por panejamentos escarlate, ora lembrando a anatomia da morte da *Iliada*, ora evocando a selvajaria, a crueldade e a morte comuns com o mundo antigo e presentes na memória ainda recente da Segunda Grande Guerra.

Quanto à caracterização -olhar: guarda-roupa e maquilhagem- os trajes são, por um lado, simples, como os gregos e, por outro lado, incluem detalhes fantasiosos, tais como o

elmo dourado de Príamo, de onde saem extensões laterais que lembram chifres de carneiro, simbolizando poder. A maquilhagem enquadra as personagens na época da representação desta ópera, embora não tivesse sido totalmente estranha para o período que procura evocar. Por exemplo, a barba que Príamo e Aquiles usam, ou a sobriedade elegante dos cabelos reunidos ao alto das personagens femininas, que envergam túnicas, longas, e suavemente onduladas, quais estátuas gregas animadas com o sopro da vida.

Comentando agora, o cenário do resgate do corpo de Heitor, identificam-se a simplicidade e a economia que orientam toda a concepção artística desta reescrita. Sobre o chão circular, desce simplesmente uma tela triangular, onde está pintado um xadrez em tons ocre e negro. A alusão ao jogo alude ao destino, e as opções individuais na vida, assim como á teia de consequências universais desencadeadas pelos arbítrios.

Dois adereços compõem esta cena O primeiro é o lençol branco sobre o corpo morto de Heitor, assim cromaticamente associado a Páris criança, como símbolo sacrificial. Adicionalmente, a rotatividade do palco evoca a mutação de papéis na vida.

O segundo adereço é o elmo de Aquiles, sobre o chão, ao lado do banco baixo onde este está sentado. Tal deposição sugere a zona atemporal que alberga passado, presente e futuro: o passado heróico de Aquiles, de demanda pela glória e pela honra, o passado de Príamo repleto de razões antagónicas, e ainda o futuro, referido na previsão de ambos acerca do modo como irão morrer.

Com esta reflexão, onde sobressaem os laços familiares, os dois homens encenam a poética da alteridade, aliás ainda sugerida pela presença estática daquele que é sempre o mesmo, sendo continuamente o outro: O deus Hermes, cuja linguagem corporal sugere abertura e movimento, e cujo traje evoca simultaneamente a Grécia e o kabouki. O redondo de fragmentos sugere ainda que os dois homens alcançam o comum entendimento de que o sentido de vida, mais do que ser rei ou conquistar glória e honra, está na sua relação com aqueles que positiva e profundamente se imprimem na sua sensibilidade, como afectos inalienáveis. Compreensão esta que está no *libretto* e que, quase 3.000 anos depois, é imediatamente apreensível pela audiência de 1962, para quem senão a Primeira, seguramente a Segunda Grande Guerra, mais do que uma memória recente - é parte da sua genética afectiva.

1985

33 anos depois esta ópera é gravada em vídeo. Como comentam Grésillon, Mervant-Roux e Budor, entre outros, o registo vídeo é uma ilusão da história genética do espectáculo, porém esta ilusão é um arquivo catalisador de outras imaginações, razão para a sua inclusão neste comentário.

Produzida pela Kent Opera em 1985, esta reescrita perdura no filme publicado em dvd pela Arthaus Musik, num trabalho conjunto entre o British Theatre, o realizador Nicholas Hytner e a Kent Opera.

Naturalmente, técnicas de filme, por exemplo, o close-up em momentos significativos, orientam a atenção da audiência, á semelhança do palco inclinado de 1962, embora em perspectivas que não correspondem às que seriam mais naturais. Lembra-se, assim, a audiência de que o que veem é uma demonstração, com valor de apóstrofe à sua participação. Esta gravação resiste, contudo à possibilidade de introduzir ilusões que a tecnologia possibilita. À semelhança da *première*, os cenários são minimalistas e sugestivos e os mosaicos temáticos adaptam-se à linguagem fílmica. Perde-se, porém, na nossa opinião, a dimensão de espectáculo oferecida pela representação ao vivo, tal como o tempo presente é anulado, por não incluir o mais eficaz instrumento que o representa, [olhar: o homem, como lembraria Jean Louis-Barrault].

O espaço cénico mostra áreas amplas com decoração minimalista, contrastando vivamente com o ambiente de guerra, onde predominam corredores estreitos e labirínticos em ruínas. O guarda-roupa é evocativo da Segunda Grande Guerra, contrariamente ao utilizado para as cenas de brutalidade e de crueldade, que à semelhança do que acontece nas cenas representativas da dimensão de comunhão com a natureza do dionisiaco, onde os artistas simplesmente usam calças. Apenas Helena enverga sempre uma longa túnica branca alusiva à antiguidade, tal como no Julgamento de Páris as personagens femininas vestem túnicas idênticas de cor escarlata. Tal colorido sugere o ciclo de morte e de vida, que já se referiu. A maquilhagem é natural, mas inversamente à reescrita anterior, as personagens seriam estranhas para o passado, parecendo naturais para a época da representação.

O cenário, em termos de gosto pode encontrar opiniões díspares, mas não trai, relativamente á sua congruência simbólica, o arquétipo de 1962, na medida em que também é evidente o contraste entre a destruição no exterior e a ilha atemporal de tranquilidade que

mostra outros modos de existência. Os panos brancos que constituem a tenda referenciam-na como santuário, cor que ainda singulariza o traje de Aquiles, o de Príamo e o lençol que envolve o corpo de Heitor, ambos manchados de sangue e poeira. Os fragmentos e as dimensões temporais decorrem da aliança entre traje, manipulação de adereços, e linguagem corporal. De facto, o roupão de Aquiles evoca a intimidade, ao passo que a alvura maculada da roupa de Príamo convoca para o presente o passado, e anuncia o futuro. Um jarro e duas taças apoiam o brinde entre ambos, sugerindo a dimensão ritual. O corpo ensanguentado de Heitor continua o simbolismo do encontro com a alteridade, quando Aquiles ergue o corpo inerte e o coloca suavemente nos braços de Príamo.

2014

A reescrita cénica de 2014, produzida por James Conway, ilustra a subordinação conceptual a um espaço exíguo e desconfortável, como é o do Linbury Studio Theatre.

O espaço cénico é uma estrutura sobrelotada, semelhante a um *bunker*, mas organizada. Os artistas circulam por uma estrutura elevada nas traseiras. No centro do palco, um *podium* baixo inclui uma estrutura metálica com a dupla função de foco de acção e de apoio ao cenário. A linguagem do guarda-roupa reflecte transferências culturais, pontes e portas temporais, assim como também sugere fragmentação. Continuam estas sugestões na combinação de penas, caveiras de animais e vestuário com inspiração que percorre a escala cronológica desde a pré-história, até à actualidade, incluindo os seus submundos, onde cabem, por exemplo, a máscara e o couro negro, reforçando notoriamente a fragmentação e a confusão que singularizam a actualidade. A maquilhagem evoca a pintura de guerra enfatizando o excesso e salientando a antagonia entre o que cada indivíduo é e aquilo que pensa que tem de parecer ou que se vê obrigado a ser. Os panejamentos escarlates, à semelhança das encenações já referidas, aludem à vida e à morte, expressando ainda crueldade e brutalidade.

A escala cromática compreende o negro, o encarnado e também os tons ocre e cru, já utilizados na 1 reescrita, mas não na 2. Apesar de deliberadamente desafiar a depuração da composição de Tippett, que as reescritas anteriores respeitaram, esta encenação, sem considerar questões de gosto, funciona no seu contraste com a ideia de despojamento. A cena do resgate de Heitor ilustra isto mesmo, mostrando Príamo descalço, sem ornamentos, simplesmente envergando calças e camisa descuidadamente dispostas. O cenário consta de um simples lençol apoiado no biombo metálico sobre o *podium* central, servindo de tenda.

### Conclusão

A reescrita de 1962 evidencia que tempo e espaço são vividos como fruto de uma cultura clássica solidamente enraizada. Contrasta, assim com a reescrita 1985, em se notam consequências da falta de espaço e do vínculo àquela raiz cultural, tornando mais explícitas as associações ao tempo presente. Finalmente, na encenação de 2014 sobressai a falta de espaço, a fragmentação humana a confusão que a particulariza, nomeadamente na sua dimensão onírica, onde projecta a alteridade não nata na vivência do seu quotidiano. A estética da *première* dificilmente é alcançável. Mais do que arquivo pretexto, perpetua-se como memória documental ideal, desafiando continuamente outras cenografias.